

AÑO IV - Nº 149
Montevideo,
Noviembre 17 de 1935

EL DIA

Hotel del Prado
y Fuente Cordier.
FOTO J. Caruso

Los Gauchos del

A través del título podría creerse que esta nota habría de tratar de preferencia, las aventuras guerreras en que debió intervenir, en el Río de la Plata, el capitán del ejército francés don Adolfo D'Hastrel, quien, entre otras cosas, tuvo encargo de nuestro gobierno, producida la invasión del territorio Oriental por el ejército del general Echagüe, de fortificar con toda premura la Ciudad de Montevideo.

Dejaremos para un número próximo todo cuanto se refiera al militar, y al marino, sus actividades y sus andanzas, incorporado a la famosa intervención de las escuadras inglesa y francesa, y a todo aquello que entre en el terreno histórico.

Hoy, en cambio, nos proponemos despojarlo de su uniforme de reglamento, para mostrarlo con su larga túnica de artista, munido de paleta, colores y pinceles.

Acompañamos esta nota con solo una parte de su colección de gauchos, donde D'Hastrel se revela observador profundo de nuestras cosas típicas, y un verdadero artista, en la proporción, en el detalle, en la composición y en el color.

Esos dibujos bastarían, por sí solos, pa consagrarlo, considerados en forma ge ral. Pero no se trata aquí de juzgar técnica (supongamos que ellos sean defe

DE LA COLECCION DEL SEÑOR ROBERTO PIETRACAPRINA



GAUCHO DEL CLUB DE LA MAZORCA, BUENOS AIRES



GAUCHO DE MONTEVIDEO

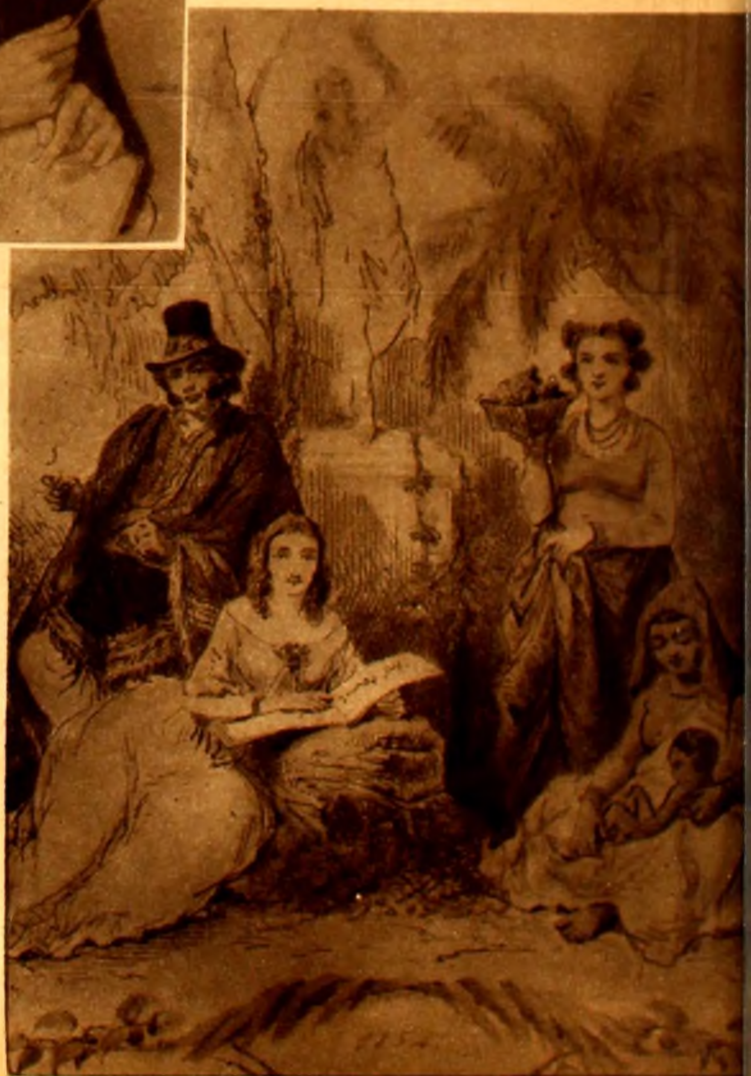


ADOLFO D' HASTREL INGENIERO MILITAR DE LA MARINA FRANCESA, DIRECTOR DE LAS FORTIFICACIONES DE MONTEVIDEO EN 1839. LITOGRAFIA PUBLICADA EN PARIS, OBRA DE C. HANCKE



GAUCHO DE CORDOBA

GAUCHO ACAUDALADO, CON LUJOSO CHIRIPA DE TERCIOPELO



Capitán D'Hastrel

tuosos) sino colocándonos en el terreno de la tradición, ver en cada uno de esos trabajos, todo lo que puede y debe interesarnos: Allí está de manifiesto la evocación del gaucho, personaje legendario vinculado a toda nuestra historia, sus usos, su indumentaria, sus costumbres, que el pintor debe haber presenciado desde 1839, en que fué nuestro huésped.

Observemos en esas producciones el acopio de detalles, y el alto valor documental que hoy podemos admirar, a casi 100 años de distancia.

Todo en sus dibujos señala un marcado carácter evocativo. Todos los gauchos que el militar inquieto fué viendo en sus continuos viajes, eran para él un nuevo motivo a explotar, y a cada uno de ellos, que miraba con ojos expertos, le encontraba una particularidad característica que se apresuraba a trazar en el papel.

El conjunto de sus obras deja la impresión de que D'Hastrel pintaba convencido de la importancia que aquellas tendrían para las generaciones subsiguientes.

Y así fué que el militar artista se hizo en el Río de la Plata el verdadero pintor de gauchos, pues, aparte de los que hoy acompañan esta nota, quedan todavía una buena cantidad, dispersos en colecciones y museos, lo que permite pensar que ese tema de los gauchos le era un poderoso motivo de atracción.



GAUCHO ESTANCIERO, PROPIETARIO DE ESTABLECIMIENTO GANADERO



GAUCHO SOLDADO DEL RIO DE LA PLATA



GAUCHO DE LA PROVINCIA DE CORRIENTES



GAUCHO DE LA ASUNCION DEL PARAGUAY



GAUCHO PAYADOR, CANTOR DE TRISTES Y YARAVIS

Grock Príncipe de la risa

En su cara ya no existe el más mínimo rastro de "rouge", de negro, de azul y de verde. Grock — el príncipe de la risa — acaba de quitarse la máscara de "clown". Con sumo cuidado ha guardado las prendas de payaso en un baúl: en otros baules — uno o cien — ya están encerrados sus raros y fantásticos instrumentos musicales, sus decorados y útiles. Grock se va: ya está dentro de su traje de calle y — como si quisiera quitarse de encima hasta el recuerdo de su aspecto de payaso — sacude los hombros. Se va y se transforma para la vida de todos los días, para el pasaporte y el carnet del correo, para los bancos y las oficinas públicas, en el señor Adriano Weltack.

El príncipe de la risa ha vuelto a ser el señor de "Villa Blanca" donde ya no lo alcanzarán los aplausos, la simpatía del público y las carcajadas de los chiquilines. Dice que necesita mucha paz, mucha tranquilidad. Está cansado. Aunque no tenga todavía cincuenta y un año ya tiene casi ocho lustros de trabajo, ocho lustros de carrera artística desarrollada en el periodo más dinámico de la historia del mundo.

Para las rápidas metamórfosis de la vida y del pensamiento, desde el fin del siglo pasado hasta hoy, también el artista Clown ha necesitado tener una enorme ductibilidad... También él ha tenido que hacer un esfuerzo titánico para hacer reir a las muchedumbres de la trágica época y de la era de todos los fermentos. Grock logró hacerlas reir.

Escritores y poetas escribieron sus mejores elogios. Gustave Frejaville, por ejemplo, dijo:

«La creación de Grock, es, desde luego, poética. Grock da a su personaje una dulzura maravillosa, una especie de éxtasis musical, atravesado por relámpagos de alegria. Todo lo restante es oficio, síntesis técnicas del bailarín, del «jongleur», del virtuoso de muchos instrumentos musicales, del acróbata, del cantante cómico, del comediante y ¿de qué más? Supongan ustedes que todos estos elementos se hallen reunidos en un solo hombre: todavía no tendrán a Grock: aún quedaría por amalgamarlos y crear un «tipo» un personaje inolvidable, humano y sencillo, viviente, pero dentro de una atmósfera de ensueño, familiar y lejano a la vez, con un corazón de artista oculto tras la ridícula bolsa de payaso en que su cuerpo fantástico parece que nada: de pronto lo oiremos arrancar de la «Filarmónica» unas claras gotas de emoción que perfumarán la atmósfera del teatro como gotas de una esencia preciosa y embrujadora: raro sortilegio cuyo efecto es hacer arder los ojos con unas incomprensibles ganas de llorar. Pero ahora Grock quiere descansar.

—Vea usted — me dice en su hermosa «villa» de Oneglia, «Villa Blanca» — aún no sé si me retiraré definitivamente del teatro. «Forse che si, forse che no». Estoy cansado de viajar. Quiero dedicarme un poco a mi familia y terminar la construcción de esta casa. Hice reir al mundo entero, ahora quisiera sonreir yo, en paz. He renunciado, pues, a una larga gira por Rusia y el Oriente, pero no he renunciado a ser Grock... Aquí, mientras observo el trabajo de los albañiles, estoy terminando de escribir mis memorias que mi amigo Behrens vierte elegantemente al alemán y que la «Munchner Illustrierte Presse» está publicando. Dentro de pocos días terminaré el «escenario» de un film hablado, cantado y musical cuyas palabras, músicas, orquestación y decorados pensé y escribí yo... y que el próximo mes filmaré en Berlín. De modo que, abandonando para siempre el teatro, tendré la suerte de poder dejar un recuerdo por cierto más eficaz que los de mis antiguos predecesores, quienes sólo podían dejar unas fotografías amarillentas, mudas y sobre todo inexpresivas, porque nuestro arte es movimiento y torbellinos de emociones...

—¿Cómo se titulará su film?

—«Grock». Nada más. Lo haré en alemán, en francés y en inglés con muchas palabras y frases en italiano... No, no, espere... tomemos cerveza... luego visitaremos mi casa.

De líneas grandiosas, en lo alto de una colina, rojiza y con decoraciones de tonalidades azules, la casa de Grock tiene algo teatral: en sus líneas caprichosas se advierte el espíritu de su dueño.

—Mire, mire que bien construída!... ¡Que muros! He aquí el comedor, el salón, el bar, el vestíbulo, los baños, nuestros departamentos y los de los huéspedes.

Ahora Grock deja de ser Grock. Me mira, satisfecho. Detrás de sus anteojos redondos sonríen, algo melancólicos, sus ojos de color castaño.

—Allá, en la fuente luminosa, tendré mis truchas. En la gran pileta ya hay tencas y carpas y una enorme cantidad de peces colorados... Pero, ¿usted desea saber algo de mi vida de teatro?

—Estudié un número acrobático y viajé. Tal vez me formé completamente en ese periodo. Viajé por Europa hasta que por fin llegué a París. Medrano me contrató. Luego hubo una desacertada unión con Antonet. Nos separamos y yo me fuí a Londres donde por fin encontré al compañero ideal. Mi ruta estaba marcada.

—¿Qué países recuerda usted con más cariño?

—Todos. Estuve catorce años en Inglaterra. ¡No me dejaban salir más! Los ingleses decían que soy inglés y que nací en Suiza por equivocación. Me acuerdo con mucho placer de América donde me llamaban el clown para chicos de ocho a ochenta años.

—¿Cuántos idiomas habla usted?

—Muchos...

—Dónde busca usted los elementos de su comicidad?

—¡Es difícil decirlo! En todas partes. En la «cocasserie» imprevista de los casos de la vida, en la esfumatura, a veces conmovedora, de un contratiempo. Por esto quiero escribir yo mismo la música que luego ejecuto. La música es «estado de alma» y hay que modelarla sobre mi mismo, sobre mi gesto...

—¿No añora al público?

—A veces; ¡pero... disfruto de tanta tranquilidad! Trabajo en casa, hago el carpintero, el herrero, el mecánico, el fotógrafo... y estoy contento. Es cierto que de vez en cuando tengo añoranzas... ¡Bah! Mire: éste es el cuadro de los interruptores... Y me enseña un cuadro con unos sesenta interruptores eléctricos.

—Desde aquí distribuyo la corriente para todo el jardín. Hay muchos centenares de lamparitas de todos los colores sin contar los focos de la fuente luminosa. De noche hacen un efecto fantástico.

—Tiene usted que volver para ver. No había mucha agua y tuve que hacer tres pozos. ¿Quiere ver mis autos?

—Lo siento pero es tarde: tengo que tomar el tren.

—Entonces tome otro vaso de cerveza.

Grock me acompaña hasta el auto que me llevará a la estación. — Saludos.

Un perro, negro y feo, ladra. Grock le tira una piedra. El perro se aleja y luego vuelve a acercarse ladrando.

—Ladra porque mi perro es más fuerte que él y siempre lo vence. Por eso le soy antipático...

Ese perro es el único ser del mundo que desaprueba a Grock.



EL POPULAR GROCK EN SU PRIMERA FILMACION ACOMPAÑADO DE LOS INTERPRETES CANINOS DE LA PELICULA



Artistas de cine en vacaciones



JEAN PARKER ENCUENTRA PLACER EN MONTAR A CABALLO POR LA PINTORESCA CAMPIÑA CALIFORNIANA





RUBY KELLER APARECE COMO UNA CONSUMADA JUGADORA DE GOLF

JOAN CRAWFORD FORMA PARTE DE UN BELLO PAISAJE EN UN ESCENARIO NATURAL Y SE DEDICA A LA PESCA



UNE KNIGHT SE EJERCITA EN EL MANEJO DE UNA CAMA PARA UN SOLO OCUPANTE



RUTH CHANNING POSA SOBRE LOS DEPOSITOS DE LOS POZOS PETROLIFEROS



Mi tía no tardará en llegar, señor Nuttel — dijo una joven de unos quince años, con tono desenvuelto.— Entretanto tendrá usted que tolerar mi compañía.

Framton Nuttel trató de decir algo oportuno que halagara a la sobrina sin perjuicio de la tía que no tardaría en llegar. Pero para sí, ponía en duda que esas visitas formales a una serie de personas totalmente extrañas contribuyeran mucho a la cura de reposo nervioso a que se había propuesto someterse.

—Ya sé lo que ha de pasar — habíale dicho su hermana cuando preparaba el viaje a ese retiro rural: — te enterrarás en un rincón y te quedarás los días sin hablar con un solo ser viviénte y al fin has de volver con los nervios peor que antes. Pero te daré cartas de presentación para cierta gente que conozco por allá. En cuanto recuerdo, algunas de esas personas eran muy amables.

Framton se preguntaba si la señora de Sapplaton en cuya casa se encontraba con una carta de presentación, entraría en la categoría de "las personas muy amables".

—¿Conoce mucha gente por aquí? —preguntó la sobrina luego de juzgar, sin duda, que había transcurrido suficiente tiempo de comunión silenciosa.

—Ni a un alma — respondió Framton. — Mi hermana, como usted sabe, pasó aquí una temporada, en la casa del rector, hace unos cuatro años y me dió cartas de presentación para algunos vecinos.

Dijo esto último con un asomo de disgusto.

—¿De modo que usted no conoce a mi tía? — prosiguió la joven, con desenvoltura.

—Lo único que sé de ella es su nombre y su dirección,— admitió el visitante. — Y se puso a

LA PUERTA ABIERTA.

pensar si esa señora Sappleton era casada o viuda. Algo indefinible en la habitación parecía sugerir que allí vivía un hombre.

—Su tragedia ocurrió hace precisamente tres años, — dijo la niña. — Meses después de haber estado en el pueblo su hermana de usted.

—¿Su tragedia? — preguntó Framton. Una tragedia parecía fuera de lugar en ese apacible rincón campesino.

—Quizás le cause a usted alguna extrañeza que esa puerta vidriera permanezca abierta en un día de otoño, — continuó la sobrina, señalando una amplia puerta vidriera que daba al campo.

—En realidad la de hoy es una tarde tibia, — observó Framton. — ¿Acaso esa puerta tiene algo que ver con la tragedia?

—Un día, hace tres años, salieron por esa puerta, para ir a cazar, el marido y dos hermanos menores de mi tía. Jamás regresaron. Al cruzar la hondonada para llegar a un sitio de acecho favorito, los tres se hundieron en un tremedal. Fué en ese verano muy lluvioso, ¿recuerda usted?, cuando muchos lugares, siempre firmes y seguros para el tránsito se convirtieron en ciénagas difíciles de distinguir. Sus cuerpos no fueron nunca encontrados. Y en esto está quizás lo más patético. — El acento de la niña, seguro y decidido hasta este punto de su relato, volvióse de pronto trémulo y entrecortado por la emoción. — Mi pobre tía está convencida de que los tres volverán algún día, los tres y el perrito que los acompañaba y que pereció con ellos. Cree que volverán y entrarán por esa puerta vidriera como solían hacerlo todos los días. Por eso la puerta queda siempre abierta hasta el anochecer. Mi pobre tía me ha contado muchas veces cómo salieron el día fatal: su marido con el impermeable blanco al brazo y Ronnie, su hermano menor, canturreando "Bertie, Bertie, ¿por qué brincas?", como acostumbraba por broma, pues ella decía que esa canción le irritaba los nervios... Y le aseguro, señor, que a veces, en tardes tranquilas y silenciosas como ésta, cuando se acerca la noche, me estremece no sé qué presentimiento de que los veré aparecer y entrar por esa puerta...

Y calló, mirando hacia la puerta vidriera con ligera expresión de susto. Ciertamente fué un alivio para Framton que en ese momento la tía entrara en la habitación, profiriendo efusivas disculpas por haber hecho esperar tanto a su visitante.

—Supongo que Vera lo ha entretenido con su charla — dijo la señora.

—Cierto, señora. Es una joven muy interesante — respondió Framton.

—¿No le molesta que esa puerta vidriera quede abierta? — dijo vivamente la señora.— Mi marido y mis hermanos que han ido a cazar, llegarán de un momento a otro y siempre vienen por ese lado. Han pasado todo el día en el bañado y es de imaginar cómo han de traer el calzado y el desastre de mis pobres alfombras si entraran por la otra puerta. Los hombres son muy descuidados.

Y siguió charlando animadamente acerca de la caza, de la escasez de aves y de la probable abundancia de patos silvestres para el invierno. Para Framton esa conversación superficial resultaba sencillamente horrible. Hizo un esfuerzo, que sólo en parte logró su objeto, para llevar la conversación a un tema menos tétrico. Se daba cuenta de que la señora le concedía apenas un fragmento de su atención, pues, su mirada se apartaba de él a cada momento para dirigirse hacia la puerta abierta y la campiña. En verdad, había sido una coincidencia infortunada la de su visita en ese aniversario trágico.

—Los médicos me han recomendado reposo completo. Insistieron en que evitara toda excitación mental, así como todo ejercicio físico violento — anunció Framton, que alentaba esa difundida ilusión de que personas totalmente extrañas, o conocidos ocasionales, se interesan ávidamente por los menores detalles de las dolencias de uno, su causa y su cura. — Pero en cuanto a la dieta no están de acuerdo, — continuó.

—¿No? — dijo la señora de Sappleton con un tono de voz que evidentemente delataba su esfuerzo por reemplazar a un bostezo a último momento. De pronto, irguió un poco la cabeza como en alerta atención, pero no para lo que decía Framton.— ¡Ah vienen! ¡Al fin! — exclamó— a tiempo para el té ¡y embarrados hasta los ojos!

Framton se estremeció ligeramente y volvióse un poco hacia la joven con una mirada de entendimiento y simpatía. La joven, inmóvil, miraba, dilatados los ojos, con expresión de horror hacia la puerta abierta. Tras un escalofrío, Framton giró rápidamente en su asiento y miró en la misma dirección.

En la penumbra crepuscular tres formas humanas cruzaban el campo avanzando hacia la casa. Las tres llevaban escopetas bajo el brazo y una de ellas tenía, echado sobre el hombro, un impermeable blanco. Las seguía, cansadamente, un sabueso pequeño. Acercábanse sin ruido; de pronto, una ronca voz de mozo entonó una canción: "Bertie, Bertie, ¿por qué brincas?"

Framton se abalanzó para aferrar su sombrero y su bastón. La puerta principa, el camino enarenado y la puerta del jardín fueron jalones casi simultáneos en su precipitada fuga. En la carretera, un ciclista que venía en sentido contrario se echó sobre el cerco de plantas para evitar un choque inminente.

—Ya estamos de vuelta, querida — dijo, al llegar a la puerta vidriera el hombre que llevaba el impermeable blanco. — Con mucho barro, pero casi todo seco. ¿Quién es ése que al vernos salió corriendo como un endemoniado?

—Un hombre curiosísimo, un tal Nuttel — contestó la señora Sappleton, — no hacía más que hablarme de su enfermedad, y al ver llegar a ustedes se puso en pie de un salto y salió corriendo, sin una palabra de disculpa, ni siquiera decir adiós... Uno diría que vió fantasmas.

—Supongo que fué por el perrito — dijo tranquilamente la sobrina. — Me dijo que los perros le causaban verdadero horror. Una vez fué perseguido no sé en qué punto a orillas del Ganges por una manada de perros salvajes; tuvo que refugiarse en un cementerio y pasó la noche en el fondo de una fosa, en cuyo borde los feroces animales rechinaban los dientes, aullaban, amenazaban precipitarse. Algo como para desquiciar los nervios a cualquiera.

Evidentemente, el cuento sensacional al minuto era la especialidad de la joven.

POR H. H. MUNRO.

Sociales.



Señora Elida Mestre de Villalba Silva y su hijita Alba Mercedes.

FOTOS DE Marchese.



Sta. Iolanda Reguero.



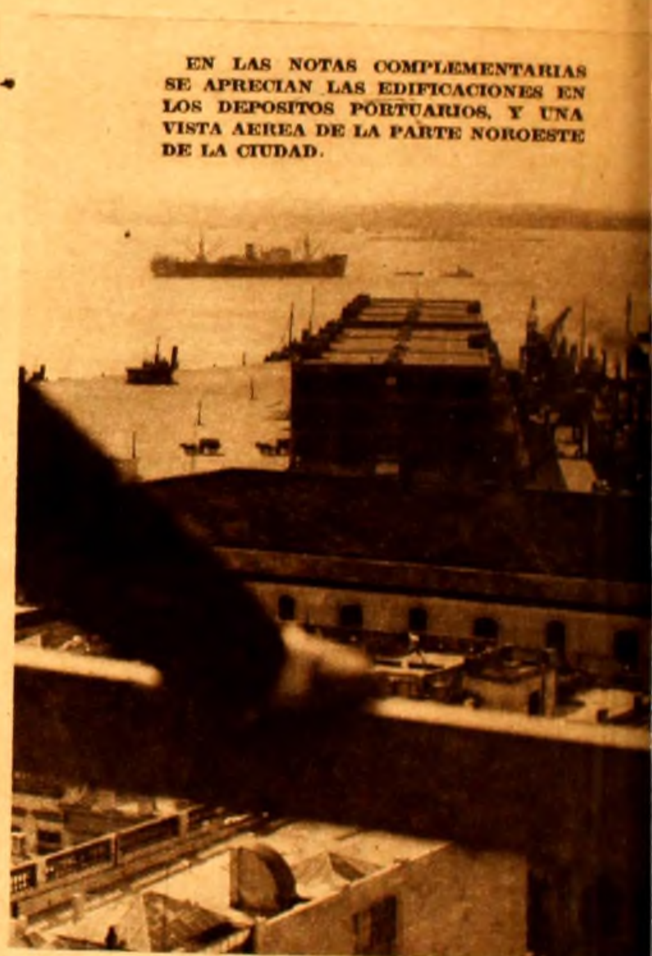
Sta. Nélida Zeti.



Vista panorámica de M



VISTA PANORAMICA, TOMADA DESDE LO ALTO DEL BANCO DE LA REPUBLICA. POR COMPARACION CON LA OTRA NOTA, TOMADA EL AÑO 1925 DESDE UNA ALTURA EN LUGAR SEMEJANTE, PODRA ADVERTIRSE EL CRECIMIENTO DE LA CIUDAD, CON LUGARES VERDADERAMENTE IMPONENTES. LAS DECADAS DE TRANQUILIDAD CIUDADANA, Y TRABAJO, ELABORARON ESTA GRANDEZA, TODAVIA IMPULSADA POR AQUEL ESFUERZO DE LOS GOBIERNOS COMUNALES.

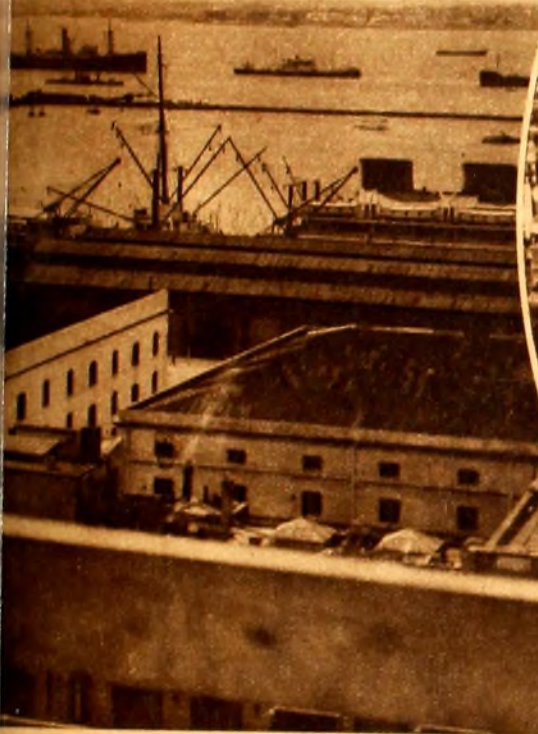


EN LAS NOTAS COMPLEMENTARIAS SE APRECIAN LAS EDIFICACIONES EN LOS DEPOSITOS PORTUARIOS, Y UNA VISTA AEREA DE LA PARTE NOROESTE DE LA CIUDAD.

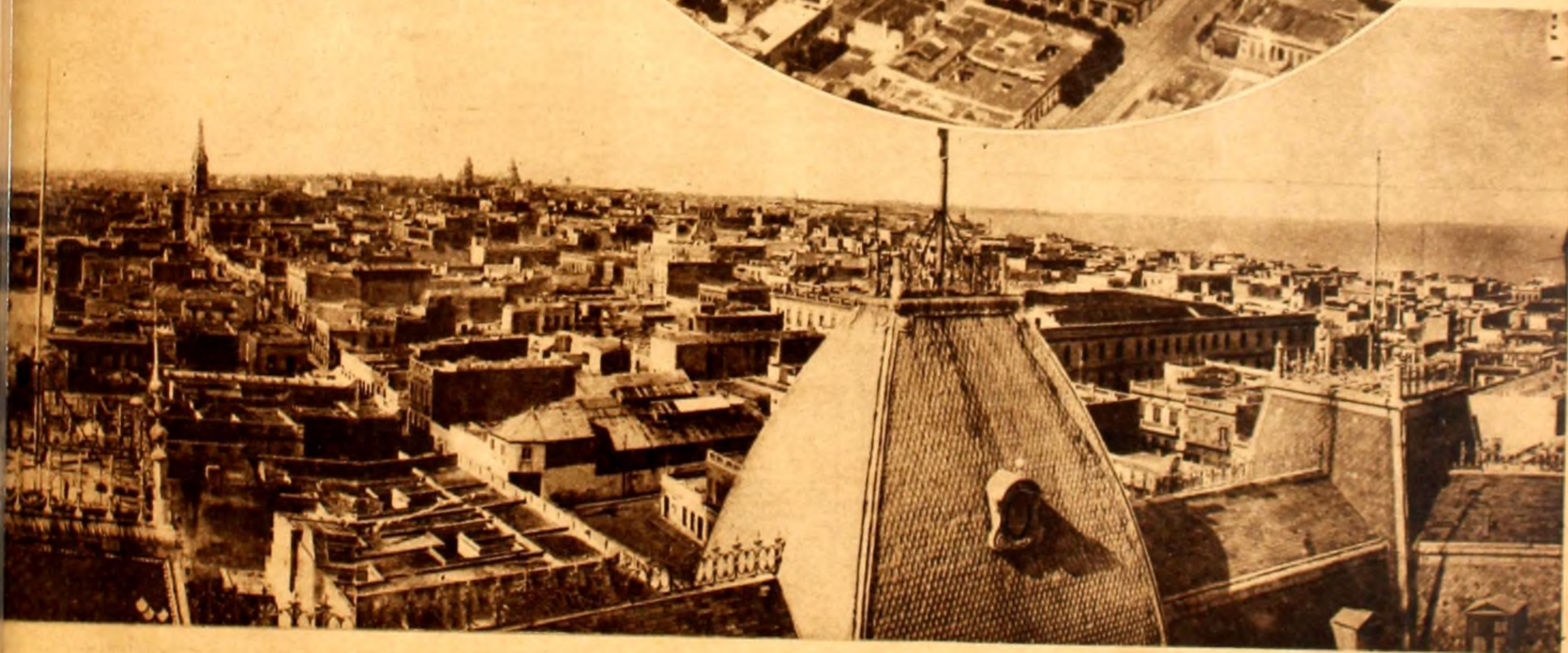




de ontevideo







Filma Marcel Pagnol!



La aparición de Marcel Pagnol en el cinematógrafo no ha sido ciertamente — al menos a la distancia y por el eco crítico— ni tan ruidosa ni tan sensacional como su aparición en el teatro. Y es interesante destacar el hecho que, agregado a otros de igual significación y que involucran el ingreso a la pantalla de firmas teatrales ilustres como las de Pirandello, Molnar, Martínez Sierra, etc., vendrían a constituir precisamente la base de ciertas conclusiones del mismo Pagnol en una polémica que sostuvo con amigos, enemigos, críticos y colegas acerca del cine y del teatro.

Su conclusión decisiva después de una exposición de motivos a la que nos referiremos enseguida, es que así como el film mudo — muerto definitivamente — era el arte de fijar y difundir la pantomima, el film parlante es el arte de fijar y difundir el teatro y que corresponde al film parlante, por sus recursos nuevos, la tarea de "reinventar" el teatro.

Esta idea de Pagnol sobre la íntima relación familiar entre el teatro y el cine hablado encontraría un apoyo en el hecho a que nós referimos antes acerca de lo poco raidosa que ha resultado en general la aparición de las grandes firmas teatrales en la pantalla. Teatro y cine hablado serían nada más que modalidades distintas de una misma cosa, representaciones sólo técnicamente distantes, del mismo asunto, de idéntica creación.

El problema no es sin embargo tan esquemáticamente simplista. Tiene otros bemoles. Y ha sido motivo de una polémica que, a falta de una novedad artística, plástica, técnica, que señalara la llegada de Pagnol a los "sets" ha servido para que el autor de Jazz no pase desapercibido al filmar su obra.

La polémica se abrió porque Pagnol afirmó en una publicación que el cine mudo había muerto y que el teatro estaba en agonía. La primera afirmación no provocó resistencias, pero la segunda, al provenir de un autor que se enriquecía en esos momento gracias a su teatro, debía provocar lógico revuelo. Pagnol no se hizo rogar para aclarar su verdadero pensamiento. Lo hizo en una revista cinematográfica que él había fundado bajo la designación de "Cuadernos del Cine". Decía:

"Un arte, para realizar sus obras y para difundirlas. necesita ser alimentado por un comercio: hace falta gente que compre libros, cuadros, estatuas, localidades de teatro o de cine. Para dar gusto a los idealistas digamos que ese comercio es el guano que nutre la flor. Pero la prosperidad de ese comercio es indispensable para el brillo, para el vigor, la difusión de cualquier arte.

Cuando yo escribo: "lo mudo está muerto, el teatro está en agonía" yo quiero decir que el comercio que nutría lo mudo está muerto y que el comercio del teatro está casi en quiebra. En lugar de esos dos comercios ha nacido el comercio del film parlante que ha devorado a los otros dos".

— — UNA HERENCIA IMPOSIBLE — —

PAGNOL se rebela contra la idea que el cine hablado sea sencillamente una herencia dejada por el cine mundo. Y en su exposición de ideas al respecto ha tratado de definir los principios de un arte nuevo que denomina "cinematurgia" y que hace tabla rasa con todos los films parlantes realizados hasta el momento revolucionario en que aparecen sus ideas, sus convicciones, sus propósitos de lucha en el campo cinematográfico. Dice:

"El film parlante, en su origen, fué considerado contra toda lógica, como un perfeccionamiento del film mudo. Este error tenía varias causas. El nuevo arte empezaba por llamarse "film parlante", lo que ya lo relacionaba con el séptimo arte. En seguida utilizaba todos los aparatos, todos los descubrimientos físicos o químicos que habían permitido la fabricación del cine mudo: cámaras, películas, laboratorios, aparatos de proyección, pantallas, etc. A causa de esta identidad de medios de producción el "film parlante" resultó propiedad de los productores de films mudos. Y lo mismo que conservaban los aparatos, guardaron el personal, los artistas, los escenificadores del film mudo".

Y Pagnol, refiriéndose a la situación que se le creaba a los productores de films mudos, obligados a adaptarse a las nuevas corrientes, a los flamantes gustos del público, a las escenificaciones habladas, exhibe las murallas chinas con que tropezaban por falta de adaptación, de sensibilidad para el nuevo arte. Antes que nada, el diálogo, verdadero "pont aux anes" del teatro, como dice Pagnol, creaba insuperables dificultades.

"Sin diálogo, no hay teatro. Yo no quiero decir que se necesite un gran genio para escribir diálogos, pero hace falta un don especial, como para jugar al billar, o para representar una comedia, o para ser mujer barbuda. Al que no tiene ese don el teatro lo rechaza. Así grandes escritores como Flaubert, como Balzac, como Renan han escrito piezas. Sus piezas eran aburridas, impresentables, indialogables. Y los autores del cine mudo que escribieron para el cine hablado tropezaron con la muralla china. Y los actores, también. Las bellas ingenuas fotogénicas pero iletradas, los astros que un escenificador había descubierto en la calle o en el honesto alojamiento de su conserje, los hermosos galanes pescados en los dancings, los nobles padres utilizados gracias a su barba, todo este personal se hundió de un solo golpe apenas tuvo que decir: "Buenos días, señora".

PAGNOL CONTRA LOS ESCENIFICA-DORES — —

EL autor de "Topaze" vuelca así su verba agudísima, punzante, cáustica contra los escenificadores. Después de afirmar que, debido a las dificultades del diálogo no se atrevían a hacer films parlantes y que, debido a los gustos renovados del público ya no podían hacer cine mudo, recuerda que inventaron un monstruo: el film hablado sin palabras, el film adornado de ruidos, de gritos, de gemidos, pero no hablado. Y que explicaban, para justificar su obra que "eso era cine" sin decir que si su hijo no hablaba era porque los padres no sabían hacerlo hablar.

"Al fin — continúa Pagnol — apareció "Jean de la Lune". George Marret, que lo hizo, contrató actores de teatro. Y enseguida mil personas de buena voluntad — y del cine — le explicaron por qué su film iba al fracaso: tomaba actores de teatro en lugar de astros y estrellas y —colmo del horror! — los hacía hablar. ¡Hablar!... Marret continuó su trabajo tranquilamente. Se le llamó loco. Pero él dió su dinero, su tiempo, su alma. Y realizó "Jean de Lune". El primer film parlante. No el primero francés. El primero, sencillamente".

Pero sus ataques no se detienen aquí. Hay más humorismo, amargo y agresivo en sus exposiciones. Se refiere a los cortes que hay que hacer en todo diálogo teatral para llevarlo al cine y que representa casi tres cuartos de hora sobre dos horas de texto. Y al considerar qué fina sensibilidad, cuánta inteligencia se necesita para realizar esa tarea, hace notar que, aún cuando los cortes estén milagrosamente bien hechos, siempre aparecerá a última hora el escenificador deseoso de justificar su fama y su sueldo y que hará otros cortes donde menos haga falta y donde más se desvirtúe la obra. Y este crimen contra la belleza, contra la comprensión de la obra no se realiza porque el escenificador tenga mala intención, sino porque casi nunca comprende la nueva manera. Resto náufrago del cine mudo, cortará en cualquier momento la mejor frase, al réplica más decisiva, para colocar un "travelling" o un "panorama" que sustituya la palabra cuya intención, cuya importancia no se ha acostumbrado a considerar.

Este ataque de Marcel Pagnol a los escenificadores y a los devotos del "cine puro, no ha quedado sin embargo sin respuesta. Sus adversarios lo han acusado de hacer "teatro en conserva". El contestó con nuevos argumentos. Y sobre todo con obras. Creó los "Films Marcel Pagnol", de los cuales es dueño y director.

Los films "Marcel Pagnol" tienen en su haber varias realizaciones importantes que se abrieron con "Fanny" y continuaron con "Le gendre de M. Poirier", Leopold le Bienaimé", "L'Article 330", etc.

Pero todo eso no era sino traslado al cine de los diálogos ya existentes en el teatro.

Para que Pagnol pudiera aplicar integramente los principios de su "Cinematurgia" debía aparecer en los films "Marcel Pagnol" una obra escrita especialmente para el cine, dialogada expresamente para el cine. Pagnol concibió así "Merlusse", motivo esencial de esta nota y obra a la que hemos creído necesario presentar con este prólogo informativo acerca del nuevo Pagnol, cinematografiado y combativo, capaz de darnos obras de extraordinaria belleza si ha de juzgarse por esta primera muestra de su "Cinematurgia".

"MERLUSSE", OTRO MAESTRO — — MELANCOLICO — —

PAGNOL ha elegido para su film otra figura de maestro. No es ya Topaze, doloroso, histigado, engañado hasta que se rebela y muestra el oculto resorte de su alma aviesa. No es ya Blaise, iluso, afanoso, conquistador de verdades maravillosas, reconstructor de textos perdidos en los tiempos y luego decepcionado y mártir de un miraje falso, de un ideal fracasado. Es otra figura de maestro cuya línea moral no se modifica en la tenue acción del film. Merlusse es en realidad un Topaze de la primera época. Contraído a su deber que él considera un apostolado, ingenuo y severo, sufrido y solitario en medio del confuso cuadro de uno de esos internados que Pagnol conoció tan bien cuando no era autor ilustre ni millonario, y que sirven para oscurecer el destino de tantos hombres tímidos, Merlusse es un maestro más, grave y melancólico, que ocupa el friso de las evocaciones de Pagnol.

El se llama en realidad Blanchard. Por qué lo llaman pues "Merlusse"? La explicación es amarga y quizás un poco "shocking". Lo llaman "Merlusse", (Merluza, en español), por cierto perfume agrio y no precisamente a cuerpo limpio que han creído notar los discípulos al acercársele. El remoquete le ha quedado como un castigo porque él es aparentemente demasiado severo con los discípulos y éstos no pierden ocasión de vengarse, lanzando el grito ofensivo, agobiador, travieso que se ha hecho costumbre, desde que están fuera de su alcance: "Se siente el bacalao!"

Unas vacaciones de fin de año servirán para revelar el alma verdadera de ese maestro y para darle a su problema doloroso una solución llena de dulzura. Aprovechado como siempre por sus colegas más cómodos, Merlusse tiene que quedarse a vigilar a los discípulos que no habiendo salido del internado para las vacaciones, pasarán allí, tristemente, la Noche Buena. Se queda allí, en el mismo dormitorio, con ellos y pasa con ellos esa noche. Y a la mañana siguiente los escolares a quienes su familia no llamó al hogar, a quienes un problema conyugal en su casa no les permite ser figuras gratas en el ambiente familiar, los que tienen a los suyos lejos, como ese pequeño anamita, ingenuo y feroz, hijo de un rey des-













tronado y ese chino hermético, apacible y triste, todo ese grupo de muchachos abandonados en el peor abandono de todos, encuentran al levantarse, con que sus zapatos contienen un regalo para cada uno, como si una madre, un padre, un ser querido, se hubiera preocupado en la alta noche de que no les faltara el presente tradicional.

Pero alguien ha visto a Merlusse. Y la vez se corre entre los escolares y la vieja inquina se trueca en una ternura desbordante, en un afán lleno de remordimiento por demostrarle al maestro que ellos han comprendido que su severidad era timidez, y que su gesto grave era tristeza y cariño. Y, apresuradamente, juntan lo más valioso que tiene cada uno: sellos usados, lápices de colores, una lapicera... y lo vuelcan en el zapato de Merlusse. El final es naturalmente de una emoción llena de consuelo. Merlusse será promovido a una clase superior y se piden para él las codiciadas palmas académicas que Topaze sólo logró cuando llegó a ser un sinvergüenza.

— — CINEMATURGIA — —

HE ahí la trama de "Merlusse" relatada escuetamente. Agreguemos que Pagnol ha colocado junto a esta figura admirable, otras que completan y dan carácter al ambiente escolar, a las viejas y oscuras arcadas del internado que tantas veces recorrió en su primera época, maestro inglorioso, el mismo autor. Y digamos que, en lo que puede apreciarse por la simple lectura del libro, Pagnol ha realizado, de acuerdo con sus ideas artísticas, un diálogo prieto, de literatura elegida severamente para que ninguna palabra esté demás e incomode la acción. Pagnol que tiene, como pocos autores, el genio de la expresividad y de las situaciones emotivas. ha logrado, en el más breve diálogo posible, encerrar la trama, el dibujo firme y acabado del protagonista. los trazos inconfundibles de cada uno de los muchachos que aparecen en el primer plano de la acción, y de los demás personajes complementarios. Las notas ilustrativas agregadas al texto son claras y sugestivas y muestran en Pagnol al digno director de sus films. Los cambios escénicos, el movimiento de los trastos está hecho con exacto sentido del interés, de la unidad de acción, de la sucesiva emoción del tema.

Por primera vez nos encontramos ante el libro de una pieza concebida estrictamente para el cine y la simplicidad y la eficacia de los medios de Pagnol no pueden menos que impresionar.

Los pocos enfoques que nos proporcionan las fotografías del libro, nos demuestran además que los partidarios del "cine puro" tendrán muy poco que observar al nuevo director desde el punto de vista plástico y fotográfico.

Esperemos ahora ver el film. Esperemos que alguien evitará que, como ha ocurrido con tantas obras francesas de gran atracción, sólo nos llegue aquí cuando la espectativa se haya calmado con las inyecciones de comentarios, de espectadores más felices que nosotros.

Julio CAPORALE SCELTA.







En París no hay morochas!

Hoy hacen furor en París las mujeres rubias, pero no todas son "legítimas". Las francesas están empleando un método muy eficaz y original para cambiar el color oscuro del cabello por el claro o rubio dorado: el "método de tres días". Consiste en aplicarse tres veces seguidas la manzanilla Verum (que se encuentra en las farmacias), preparada como una loción. Luego la usan una vez por semana para mantener el color deseado.

DE LA CROIX

1798 - 1863

por Juan de la Encina

EUGÈNE Delacroix, que representó en su tiempo el ingrato papel de "bête noire" del academicismo, fué en verdad más que un furibundo revolucionario, un tradicionalista impenitente. Claro que su tradicinalismo no era la dogmática de la escuela de David. Iba un poco más lejos y a una fuente más bella, y por eso pareció inspirado por el demonio de la Revolución. En la Venecia del Tintoreto y Veronés halló el venero inexhausto de su tradición. A ella habían recurrido también Rubens y Goya y los grandes pintores ingleses del setecientos, sus maestros. Y como esa tradición estaba construída a base de todas las audacias del movimiento y actitud del cuerpo humano, y de brillantez, suavidad y riqueza en el color, sucedió que los que habían reducido el arte a lo incoloro y a la rigidez estática e inexpresiva, consideraron a los que intentaban inspirarse en ella como corruptores de las artes y violadores de las leyes sagradas de la Belleza Ideal. Eran sacrílegos robadores del velo de Tanit. Las artes perecerían en sus manos.

Su auténtico tradicionalismo acarreó a Delacroix el anatema de la Academia. Estaba fuera de lo ayer legislado para todos los hombres y los tiempos. Y debió sufrir a su modo los tiempos del Terror. Gracias que la hoguera ni la guillotina no fueron nunca administradas por ninguna Academia de Bellas Artes. Eso le salvó la vida; pero nada le salvó del continuo ataque difamador que hubo de prolongarse hasta después de su muerte. Los grandes sacerdotes del arte formulario no tuvieron para él un momento de perdón por haber renovado el arte francés y el europeo en general y haber preparado para el futuro nuevos rumbos.

La renovación que trajo al arte Delacroix fué elemental y al mismo tiempo profunda. Théophile Gautier lo ha dicho en palabras sencillas e incontrovertibles. "Il y a — escribe, Les Beaux-Arts en Europe, 1885, — introduit la couleur et le mouvement, et l'on peut dire qu'il a ramené la peinture á sa véritable mission..." Y un crítico alemán que ha estudiado sagazmente a Delacroix asegura que le somos deudores de casi todos los gérmenes de las cualidades de que hoy se envanece la pintura moderna. — "Julius Meier-Graefe: Manet und sein Kreis".

Mientras Ingres sostenía que el color era un mero adobo y realce de la condición superior del arte, la forma, y que ésta solamente podía realizar su plenitud de belleza en el reposo, Delacroix, guiado por la exuberación fastuosa de su imaginación, concibió su arte propio como un torbellino de llamas resplandecientes y eternamente convulsas. El arte había restringido su recinto bajo la presión poderosa del falso concepto de la serenidad clásica. Sin serenidad no era posible la belleza. Delacroix tomó a su cargo el demostrar por sí mismo, en oposición a ese concepto, que la pasión era también una forma sagrada de la belleza. Toda su obra es un tumulto pasional. Y puesta frente a frente con la de Ingres, su rival, admiramos en la de este maestro la sabiduría de la mano, la gracia, la delicadeza, la penetración algo fría del dibujo, pero en la de Delacroix gozamos además de la sabiduría técnica, del método estricto en la composición cromática y formal, de una representación fastuosa, no literaria, a pesar de las apariencias, sino pictórica, de los sentimientos y acciones más dramáticos de la humanidad. La obra de Ingres es reposada, clásica si se quiere, pero fría, ninguno de nuestros sentimientos se robustece y levanta en su presencia; la de Delacroix desborda brutalmente las leyes del reposo, nos sobresalta y enciende, en todo caso nos pone en contacto directo con el egoísmo o locura pasional del hombre. Es el suyo un temperamento trágico por excelencia.

Su más alto panegirista, Charles Baudelaire, que es quizá el crítico de arte más sagaz que ha tenido Francia en el siglo XIX, escribe admirablemente a este propósito: "La moralité de ses oeuvres, si toutefois il est permis de parler de la morale en peinture, porte aussi un caractére molochiste visible". Y luego: "...toute cette oeuvre, disje, ressemble á un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et irrémédiable douleur". Delacroix parece haber heredado las impresiones terribles de la gran Revolución y las guerras napoleónicas. En su imaginación arden todos los horrores y para expresarlos artísticamente no ahorra esfuerzo alguno que lo conduzca al dominio de los medios de expresión.





Este pintor tan "literario", lector asiduo de Dante, Shakespeare, Ariosto, la Biblia, hombre de alta y refinada cultura, es a la vez un técnico formidable. Si por un momento se pudiera creer que los temas literarios desvían la pintura de sus propios medios y condiciones peculiares de expresión, pronto se cae en la cuenta de que Delacroix es uno de los pintores más concienzudos y sabios de la época moderna. Sus investigaciones sobre el color y la luz abren el campo a los impresionistas. Signac, el pintor teorizante del Neo-impresionismo, demuestra, con rigor y precisión poco comunes en los escritos sobre pintura, cómo arranca del gran pintor romántico la técnica divisionista y el carácter del colorismo moderno. De la pintura que viene tras el Romanticismo le separan a Delacroix principalmente sus temas literarios; pero, por otra parte, esa misma pintura se siente fuertemente unida a él por la común tendencia a la consecución de la máxima brillantez, transparencia y luminosidad en el color y el gusto por el movimiento, condiciones esas que aparecen categóricamente acentuadas en las obras e investigaciones técnicas del pintor de la Barca del Dante.

Cuente éste en su "Journal" que estando preocupadísimo con la transparencia y luminosidad del color vió una obra del paisajista inglés Constable. Era una pradera con árboles. Lo que le llamó particularmente la atención fué la frescura del color de la yerba. Se acercó a la pintura y vió que Constable en lugar de extender una tinta unida había construído un tejido de pinceladas de distintos verdes yuxtapuestos. De ese modo había logrado la luminosidad y frescura que Delacroix buscaba en vano. Desde ese punto la técnica "divisionista" iba a tomar singular incremento. Delacroix la empleará constantemente en sus obras y tras él vendrán los impresionistas y neo-impresionistas que la llevarán a sus últimas consecuencias, sobre todo estos últimos, al intentar darle una base puramente científica.

Años más tarde, en 1832, Delacroix hizo un viaje de siete meses por Marruecos y las costas de Argelia. En ese viaje sus tendencias coloristas se corroboraron, y a partir de él su paleta se aclara y enriquece hasta bordear el colorismo moderno. Los ocres desaparecen de ella, y en cambio la invaden el azul cobalto, el verde esmeralda, el bermellón y cadmium. Sus armonías suben de tono; son más resonantes y delicadas. El orientalismo que había admirado en sus maestros venecianos ahora a él llegaba directamente, por propia visión de una tierra espléndidamente coloreada. "L'aspect de cette contrée — decía a Théophile Silvestre, el agudo autor de la "Histoire des Artistes vivants" (1878) — restera toujours dans mes yeux; les hommes de cette forte race s'agiteront toujours, tant que je vivrai, dans ma mémoire. C'est en eux que j'ai vraiment retrouvé la beauté antique". Sus ojos se llenaron de las armonías africanas, y, aparte de las pinturas inspiradas directamente en los paisajes y tipos que vió durante el viaje, toda su obra habrá de sazonarse desde ese momento con intensas reminiscencias orientales. "Observez — escribe magistralmente Baudelaire, "L'Art Romantique" — je vous prie, que la couleur générale des tableaux de Delacroix participe aussi de la couleur propre aux paysages et aux intérieurs orientaux, et qu'elle produit une impression analogue á celle ressentie dans ces pays inter-tropicaux oú une immense diffusion de lumiére crée pour un résultat général quasi crepusculaire".

Pero la investigación de los medios técnicos no fué para Delacroix — como ha sucedido modernamente — un fin, sino simplemente el medio natural de conseguir con la mayor rapidez y precisión la transmisión al lienzo de sus emociones e imágenes. "Je me suis dit cent fois — escribe en su "Journal" — que la peinture, c'est-á-dire la peinture matérielle, n'était que la prétexte, que le pont entre l'esprit du peintre et celui du spectateur". Hubo un momento en que el arte había perdido de vista esa condición esencial a su naturaleza. Sus temas se hacían triviales; la grandeza de la imagen o la emoción apenas tuvieron en él cobijo. Después de tantos años de ejercicio instrumental como llevamos, ¿volverá el arte de la pintura verdaderamente a ser un arte de imaginación y espíritu? La materia del arte se ha reducido. Hoy nos conformamos muchas veces con meros apuntes y bocetos más o menos espirituales. ¿No volverá el mundo a reclamar un pensamiento alto a los artistas como lo hacía Delacroix?



Dos ciudades de ESPAÑA

BARCELONA. PLAZA DE CATALUÑA, CENTRO TOPOGRAFICO DE LA CAPITAL Y PUNTO DE CONJUNCION DE CUATRO GRANDES AVENIDAS



BARCELONA. PASEO DE GRACIA, UNA DE LAS MAS AMPLIAS AVENIDAS DE LA CIUDAD CATALANA

CADIZ. ALAMEDA DEL MARQUES DE COMILLAS. ADVIERTASE EN PRIMER TERMINO EL HERMOSO PATIO DE MOSAICOS



EL COMPLEMENTO DE LA DECORACION MODERNA

Cortinas artísticas para hogares confortables



Para que un hogar resulte atractivo, amable, no basta que cuente con un hermoso edificio y con un mueblaje sobrio en consonancia con aquél. Es necesario que todo, presente un aspecto decorativo, que haga digno "pendant" con el aspecto general.

Es motivo importante de tener en cuenta, para el alhajamiento de una mansión, los stores y las cortinas en general. Un hogar desprovisto de stores o cortinas, o aún contando con las mismas, pero sin aspecto artístico, pierde el sello de distinción que debe ser digno complemento de la decoración.

Teniendo en cuenta estos detalles, presentamos hoy a nuestras lectoras, un juego de cortinas verdaderamente artísticas. Han sido ejecutadas por la CASA ALONSO, de CANADELL BATLLE & LESCARBOURA, — Avenida 18 de Julio N.o 862 — establecimiento especializado y acreditado en el Uruguay por sus labores decorativas.

Estas cortinas han sido realizadas empleándose el mejor material para esta clase de trabajos, o sea el CORDONNET CROCHET C. B. CRUZ, hilos de fama universal por su calidad y por la firmeza de sus colores.

Esta cortinas podrán ser admiradas en la CASA ALONSO, donde se encuentran en exposición y donde se venden también los dibujos para su ejecución.

INDIA


INDIA. LA TORRE DEL ANTIGUO TEMPLO EN MADURA. OBSERVENSE LAS ESCULTURAS


INDIA. DETALLES DEL TEMPLO EN AGRA. ADVIERTASE LAS INCRUSTACIONES DEL MARMOL NEGRO DENTRO DEL BLANCO

ESTAS FOTOGRAFIAS HAN SIDO OBTENIDAS POR EL SEÑOR ENRIQUE BELBUSSI EN SU RECIENTE VIAJE A ORIENTE, Y OFRECIDAS GENTILMENTE PARA EL SUPLEMENTO DE "EL DIA"


INDIA. FIELES SALIENDO DEL LAGO SAGRADO PARA ENTRAR AL TEMPLO, EN MADURA


INDIA. GUARDIAN DE UN ANTIGUO PALACIO, EN DELHI


INDIA. EL TEMPLO DE MADURA

Tarzan

por EDGAR RICE BURROUGHS

EL DUELO





















